

ШКОЛА
РИСОВАНІЯ, ЖИВОПИСИ
И
ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА
Искусство для всехъ



Подъ редакціей

профессора А. В. МАКОВСКАГО и ВАДИМА ЛЬСОВОГО,
при участіи И. Е. РЪНИНА, проф. Д. І. КИЛИНКА, преп. Педагогич. Курсовъ при
Академіи Художествъ А. Г. НОВИКОВА, Н. К. ПРОЗОРОВА, Т. И. КАТУРКИНА,
В. А. ЛЕПИКАНЦЪ, Г. А. АНГЕРТА, Б. Ф. ШЛЕЦЕРА и др.

Т. 5

Изд. Т-во „БЛАГО“

Петроградъ, Николаевская 44



ТИПОГРАФИЯ
Товарищества «Б.З.А.ГО»
Петроградъ, Николаевская 44
Тел. 626-49

Оглавленіє 5-го тома.

Цифры *оверху* страницъ указываютъ нумерацію каждаго отдѣльнаго курса.

Цифры *внизу* страницъ указываютъ общую нумерацію всего тома.

	Стр. (всѣхъ)
Отъ Редаціи	IV
Уголь. <i>А. Г. Новиковъ</i>	1 — 16
Акварель. <i>В. А. Лепикашъ</i>	17 — 32
Курсъ орнамента. <i>А. Г. Новиковъ</i>	33 — 64
Наброски. <i>Т. П. Батуркинъ</i>	65 — 80
Очерки по исторіи живописи. <i>Б. Ф. Шлегель</i>	81 — 96



Отъ Редакціи.

Въ настоящемъ томѣ продолжаются тѣ же курсы, что и въ предыдущемъ, поэтому и порядокъ прохожденія его можетъ остаться прежнимъ. Прибавляется лишь одинъ новый отдѣлъ—«Наброски». О значеніи и назначеніи его говорится ниже, въ статьѣ Т. И. Катушкина; упражненія же въ рисованіи набросковъ слѣдуетъ вести параллельно съ другими занятіями рисованіемъ.

Рисованіе углемъ заканчивается пока пейзажемъ. Впоследствии мы еще вернемся къ нему, когда будемъ говорить о пріемахъ изображенія человѣческой головы и тѣла.

Желая сдѣлать курсы «Искусство для всѣхъ» возможно болѣе содержательными и исчерпывающими, издательство рѣшило увеличить объемъ отдѣльныхъ томовъ, не повышая, однако, ихъ цѣны. Поэтому остальные пять томовъ «Искусства для всѣхъ», начиная съ 6-го, будутъ выходить въ объемѣ 7-ми печатныхъ листовъ (112 страницъ) каждый, а не 6-ти, какъ предыдущіе.

Редакція.



УГОЛЬ.

(Окочиваніе).

РИСУНКИ 17 и 18. Моделью может служить чучело *филина*. Если же в гордыи имется забринець, гдѣ можно было бы подобную модель зарисовать съ натуры, то было бы еще лучше.

Набрасывать общую форму нужно какъ можно скорѣе; какъ только общія пропорціи установлены, сейчасъ же, взявъ пламя уголь, затираете всѣ темныя мѣста, ключкой вынимаете свѣта, а затѣмъ постепенно заканчиваете модель, передаете характерныя особенності птицы, расположеніе и даѣтъ ея перья.

РИСУНОКЪ 19. *Курица*. Она можетъ быть также нарисована съ чучела, но лучше дѣлать наброски съ живой натуры, такъ какъ такую модель можно найти всюду.

Рисовать нужно очень быстро, и все вниманіе ваше должно быть сосредоточено сначала на передачѣ общей формы и пропорціи данной модели. Затѣмъ надо постараться передать также и характеръ ея, такъ какъ и курица имѣетъ свои характерныя черты, отличающія ея отъ другихъ. При рисованіи птицы и животныхъ, нужно ихъ изучать сначала въ болѣе спокойныхъ положеніяхъ, когда онѣ сидятъ, лежатъ или стоятъ, а потомъ уже переходить къ такимъ моментамъ, когда онѣ находятся въ движеніи. Само собою разумѣется, что въ этомъ случаѣ новой задачей явится, кромѣ всего предыдущаго, передать движеніе. Детальями не увлекайтесь. Главное вниманіе обращайтесь на общую форму модели и ея характеръ. Положенія модели слѣдуетъ по возможности разнообразить.

РИСУНОКЪ 20. *Морская чайка*.

На нашемъ рисункѣ взять тотъ моментъ, когда она спускается за добычей, размахнула крыльями и приготовила лапы, чтобы схватить ее.

Быстро косой линіей опредѣляете наклонъ крыльевъ; сейчасъ же набрасываете общую форму, слѣдя за отношеніями большаихъ частей; опредѣляете поворотъ головы и туловища и, все время слѣдя за крайними точками модели, исправляете замѣчательныя несправильности общей формы и стараетесь выразить движеніе птицы. Въ этой передачѣ общей формы и движенія заключается главная задача рисованія съ живой натуры, тѣмъ же подучаются при рисованіи углемъ почти сами собою, безъ особеннаго вниманія къ нимъ со стороны рисующаго. Рисовать съ живой натуры надо только до тѣхъ поръ, пока позволяетъ модель. Никогда не слѣдуетъ заканчивать рисунокъ отъ себя.

РИСУНОКЪ 21. Лебъ лямки на оуцѣхъ.

Здѣсь главное вниманіе должно быть обращено на движеніе: надо показать, что оныя изъ стнцу дѣлаетъ движеніе, а другая приготовилась дать отпоръ. Это характеристика особенность лямной модели, хотя же рисунокъ остается тѣмъ же, какъ и въ предыдущихъ моделяхъ.



Рис. 17. Видъ рисунка послѣ первоначальной прокладки тѣней.

РИСУНОКЪ 22.

Рисъ.

Кромѣ отношенія въ частяхъ и движенія, вы должны передать ту живность, какая присуща этому животному. Въ подробностяхъ обращайте вниманіе на расположеніе шерсти и форму лапъ. Конечно, нѣтъ нужды непременно изучать тѣхъ животныхъ, какія нарисованы въ нашемъ изданіи. Вы можете рисовать коня, собаку, лошадей, свиней, гусей и тому подобное. Недостатка въ этихъ моделяхъ не можетъ возникнуть даже въ самой отдаленной глуши. Что же касается приемовъ рисуноканія ихъ, то они ничѣмъ не отличаются отъ вышеописанныхъ.

Знакома нашимъ читателямъ съ техникой угла, нахожу нужнымъ хотя бы на нѣсколькихъ примѣрахъ показать передачу ней-
дажа.



Рис. 18. Завоевательный пугачок.



Рис. 19.



FIG. 30.



FIG. 21.



FIG. 22.

РИСУНКИ 23, 24, 25 и 26.

Первый рисунок изображает контуры, на втором — тоже же контуры, но в одностороннем направлении и изменены линиями тени, на третьем рисунке — при помощи штриховки и линии теней контуры были оформлены, последний рисунок представляет пейзаж из законченного вида.

Далее, для возможности рисования углем с предварительными наметками контуров, которыми мы пользовались до сих пор.

Во время рисования углем пейзажа можно прибегнуть к еще одной приему, который состоит из следующего.

Вместо предварительного рисования контуров можно сделать и так: начать работу на каком-нибудь подготовленном фоне, который, конечно, может быть темным или светлым, смотря по характеру контура.

Рисовать на таком подготовленном фоне можно также либо так, как мы делали это до сих пор, т. е. сначала наметить обозначенными углем контуры рисунка, либо же — вовсе не наметить контура.



Рис. 23. Пейзажная контура.



Рис. 21. Первоначальная проекция здания школы.



Рис. 22. Проект здания школы и постройки.



FIG. 26. MANORHOUSE BUILT.

Важно помнить, что в случае нужды поступать следующим образом. Покрыть всю бумагу углем, бережно дуться пальцами в виде ложечки, т. е. с выгнутой шариковою спицею. Затем равномерно проводить ею по поверхности угля, нажимая больше сильно на свободную часть и оставляя почти нетронутыми темные места. Затем, с помощью шпателя сдвига или клина сдвигаем уголь на самую свободную часть, рисуя клинок, как карандашом. Когда сдвиг паровозом, обрисовываете углем форму стержня, частей механизма, увеличиваю угольной пылью, где нужно. Затем берете растушку, рисуете контуры и сглаживаете ребристы из растушки, и так, кликом и растушкой, постепенно обрабатываете подробности первого плана.

Обратный тон можно сгладить пальцем, как показано на рис. 26.

Для передачи красочных деталей, обложки или возмущающей пыли можно пользоваться тоже пальцем, обернутым из растушки, или ложечкою палы. При этом сдвигаете край обложки или пыли на выгнутой спицею дуться, кликом.

Далее планы пейзажа рисуются общими линиями без всяких подробностей.



Рис. 27. Применение угольной пыли.

Fig. 2. *Al. marmoratus* (juvenile) in dipnet sweep.





Fig. 20. In contour.



Tree at Hiram.

FIG. 11. *Hydrothermal rock, A. 10. 10.*

АКВАРЕЛЬ.

В. А. Левинидь.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ УПРАЖНЕНИЯ.

(Продолжение).

Все начальные упражнения по живописи акварелью должны быть исполнены чрезвычайно аккуратно и медленно. Гораздо лучше, выполняя кажущуюся на первый взгляд легкой работу, покакать, чтобы скорее перейти к более сложным работам, чем, основываясь на старательном выполнении этого курса, заложить основу будущей дальнейшей работы. Чем внимательнее вы будете исполнять приведенные здесь упражнения, и тем более основательно вы ознакомитесь со свойствами и составом водных красок, тем продуктивнее и сознательнее будет ваша дальнейшая работа. Уже из этих упражнений очень часто замечается у начинающего ученика



Рис. 13

говорить о смешении красок, посмотримъ, какое взаимодѣйствіе оказываютъ другъ на друга дѣя различнахъ краски, если онѣ лежать рядомъ.

КОНТРАСТЫ.

Разсматривая окраску дѣлъ природы, освѣщенныхъ солнцемъ, мы познаемъ и знаемъ съ дѣловыми виденіями въ зависимости только отъ освѣщенія и свойства разсматриваемаго предмета или его поверхности. Но, помимо такихъ непосредственныхъ дѣловыхъ виденій, существуютъ еще и такія, которыя вызываются *совѣстивіемъ* двухъ дѣлов. Цѣлыя, которыя происходятъ такимъ образомъ, называются *контрастами*.



Рис. 14.

каждому и каждому именно различную поверхность, поворачивая радомь, подается каталожная картинка. Красочные контрасты играют чрезвычайно важную роль в живописи, а потому для успешной работы красками необходимо ознакомиться с законами цветовой контраста, так как благодаря ему возникает как яркость, так и насыщенность тона краски.

Если на черную бумагу положить белый бумажный кружок (рис. 14) и смотреть на него некоторое время, не отрывая глаз, то переведя взгляд на другую ровную поверхность, лучше всего стену, вы будете видеть пятно, по форме своей похожее на такой же кружок, но черного цвета. То же явление замечается, если посмотреть на солнце, а затем перевести взгляд на стену или на землю. С другой стороны, если смотреть довольно долго на ярко-красный кружок (рис. 15), то, переведя



Рис. 15.

глядя на равно освещенную сферу бумаги, вы увидите на ней такой же точно кругок, но цвета голубо-зеленого, т. е. дополнительного к красному. Представьте себе сколько опытов с основными цветами, не трудно убедиться, что, если продолжатся дальнейшее разложение одного из основных цветов, при взгляде на сферу поверхность получается изображение, обратное из дополнительная цвета. Тому такое же замечание получается и от цвета ярко освещенных предметов. Каждый отраженный предмет, если долго фиксировать его взглядом, становится как внешне глазу гладе дополнительного цвета. Такое явление называется *дополнительно-цветовым контрастом*, потому что изображение дополнительного цвета получается лишь после того, как мы отводим взгляд от предмета. Последовательный контраст можно видеть еще и *отрицательный*, т. е. отличие от *положительного*, или *одновременного* контраста, т. е. такого, когда различные цветных оттенков заметно при размещении двух рядом лежащих цветных поверхностей. Контраст последовательный не играет особой роли в живописи. Но взгляд того же объекта в контрасте одновременном, точнее плане которого необходимо так, что требуется гармонично и усиление или ослабление тонов, а потому с ним является мы занимаемся подробней.

Наиболее наглядно можно убедиться в изменении тона в зависимости от его освещенности с другими тонами на контрасте белого и черного.

Возьмем такой пример. Если из одной и той же белой бумаги вырежем два совершенно равных по величине кусочка прямоугольной или иной формы и поставим один на белую, а другой на черную бумагу (рис. 16), то увидим, что один и тот же отблеск белой бумаги на обоих случаях кажется различным, а именно в первом случае он будет темнее, а во втором светлее, и тогда тогда можно убедиться, что эти кусочки одинаковы по цвету, если положить их рядом непосредственно друг подле друга и на одном и том же фоне. Кусочки бумаги претерпели изменение в нашем глазу от контраста фона. Возьмем другой пример — тот же рис. 16. Один и тот же тон красной бумаги лежит на различных фонах — черном и белом. На белом фоне красная бумага кажется темнее и где-то по окраске, чем на черном. Если такому же изменению подвергается не только малая площадь, как в данном случае, но и большая. Для живописи большее значение имеют контрасты небольших площадей, хотя, например, в театральном декорации и интерьерах приходится иметь дело с контрастами довольно больших площадей, одновременно с указанными искусственного освещения.

Рядом с нашими нами явления контраста черного и белого, или белого и темного, с такой же ясностью наблюдается и в поверхностях с различной цветной окраской, расположенных рядом, и чем ближе такая поверхности находится друг к другу, тем яснее и определеннее является контраст. Для наглядности приведем пример с основными цветами. Мы уже знаем, что красный основной тон имеет себе дополнительный в голубо-зеленом, оранжевый — в голубом, желтый — в синем, фиолетовый — в желто-зеленом и зеленый — в фиолетовом. Теперь рассмотрим внимательно некоторые из рис. 17 и 18. В первом примере мы имеем два взаимно дополнительных цвета — красный и голубо-зеленый. Не трудно убедиться,

цветным тенями, светом, предмет, темь больше нужно внести из его тёмной стороны, т. е. из тёмной, куда не попадает лучи света, создавая тени. Само собою разумеется, что не на каждом предмете светлые тона переходят из одной стороны в другую, такъ какъ тѣмъ очень часто большую роль играютъ и тѣмъ именно собственнаго окраска предметовъ, отраженный или рефлексивный светъ, переходя на тѣмъ тѣмъ. Темь не менѣе тѣмъ имѣетъ на виду очень съ донномъ участкѣмъ голубоватыхъ и зеленоватыхъ тоновъ всегда замѣтны.

Вопросъ математически интересующійся явлениями природы наблюдаетъ, что при вхождѣ солнца въ освѣщенные оранжевыми лучами предметы, верхушки предметовъ, постройки и т. д., со стороны противоположной освѣщенно имѣются голубовато-синеватымъ оттѣнкомъ, и контуры тѣмной стороны какъ бы отсвѣтуютъ тѣмъ тѣмъ, между тѣмъ какъ световая сторона при обрабатываньи. Шестнадцатое явление наблюдается при вхождѣ солнца. Предметы окрашиваются въ яркѣ красный цвѣтъ, и чѣмъ ниже солнце къ горизонту, тѣмъ окраска становится яркѣе, тѣмъ и переходить также въ пурпурную, а тѣмъ превращаются синевато-голубоватому окраску. Вообще вечерняя тѣмъ значительно тѣмъ уренивая, а потому и освѣщенно вечернее менѣе эффектно и менѣе контрастно, чѣмъ утреннее. Вечерне тона менѣе прозрачны и какъ бы затривены, между тѣмъ какъ утреннее значительно прозрачнѣе и чище. Что же касается тѣмъ, которая падаетъ отъ освѣщенныхъ предметовъ, то тѣмъ принимаютъ оттѣнокъ дополнительнаго цвѣта къ тому свету, которымъ освѣщены предметы. Такъ, напримеръ, если дерево освѣщено утреннимъ оранжевымъ светомъ, то въ тѣмъ будетъ преобладать голубой цвѣтъ.

Иногда съ натурою красками обыкновенно, въ особенности на первахъ порахъ, стремится перевести на холстъ или бумагу тотъ сюжетъ, который его заинтересовалъ, тѣмъ въ тѣмъ такъ, какъ онъ явился отъ натурѣ. Краски же, выходящія изъ его распоряженія, при недостаткѣ языка къ нуль смѣшанн, не возмѣняютъ недостающаго количества: зная законы контраста, легче ориентироваться въ краскахъ, добиваясь гармоничнаго цвѣтовъ и приводить отдаленныя краски въ связь другъ съ другомъ.

Но тѣмъ необходимо имѣть въ виду еще одно обстоятельство. Далеко не такъ, что тѣмъ легко заставить гармонировать тѣмъ краски въ большахъ площадяхъ, равномѣрно раскрашенныхъ, чѣмъ въ маленькыхъ, отдаленныхъ мазкахъ кисти, такъ какъ въ первомъ случаѣ даже незначительному глазу являеть контрастъ менѣе замѣтны, а чувствительнаго, особенно въ младомъ, человѣкѣ, поддается ему, какъ два тона болѣе гармоничны. Чувство контраста значительно слабѣе сканывается въ малыхъ, чѣмъ площадяхъ, но значене его и тѣмъ огромно. Къ послѣднему вопросу мы еще вернемся, когда перейдемъ къ уренивающимъ съ натурою, а теперь же рекомендуемъ нашимъ читателямъ пробовать различныя малые опыты съ цвѣтными площадями, дабы привычь вашъ глазъ сразу опредѣлять гармонію двухъ тоновъ.

КОНТРАСТЫ ВЪ ОРНАМЕНТѢ.

Извѣстнѣ красочныхъ контрастовъ еще болѣе сканывается изъ цвѣтномъ орнаментѣ, тѣмъ какъ тѣмъ какъ крика занимаетъ отдаленную площадъ, не будучи съ



FIG. 16



Fig. 17

Совершенно иное можно наблюдать во двух взаимно дополняющихся дубках, при таком сочетании орнамента становился биаторным, заключающим в себя белое, и мы наслаждаемся не только его формой, но и гармоничной краской.

Для гармоничного сочетания двух тонов цвета необходимо красочных веществ одну можно брать с 1/2 же дубка и значительно ослабленными, так как гармония от этого не нарушится, а смягчится только яркость краски.

Дурная сочетания краски заключается во всем таком же отношении, как и при применении, во котором одна или две струны совершенно не настроены. Чувство гармонии заложено во каждом человеке самой природой, а потому человек по своему чутью может комбинировать и сочетать цвета, но чтобы принцип красочных контрастов, так сказать, буква дубка должен быть принята и дана, на которой неограниченная фантазия человека создает богатую красочную гамму.

СМЫШЛЕНИЕ КРАСОК.

Теперь мы перейдем к отбаву, который способен оказать на нас живое влияние, смысленно материальную краску. Так как душа человека изображает красками на холсте или бумаге мерзавца и живую природу и, следовательно, такое изображение выражает свои собственные настроения и мысли, то красочный составитель должен быть, так же бесконечен, как бесконечно разнообразна сама природа и мысль человеческая. Но, не менее, мы попытаемся выявить положено смысленно краски, предоставив дальнейшее наблюдательности читателя.

Смысленно спектральных дубков и смысленно материальную краску можно разделить друг от друга. Мы приводим примеры смысленно двух взаимно-дополнительных спектральных дубков и видим, что они дают чистый белый дубок. Из смысленно материальную краску нельзя получить того же результата. Чистый белый дубок нельзя составить, ну чем смысленно материальную краску. Поэтому во живописи масляными красками белый дубок достигается специально белой краской белыми, а во акварели хотя и получается во спектральных случаях белыми, но главную роль белой краски исполняют дубки бумаги. Если и другие краски, напр. красная, желтая и синяя, которые, не могут быть созданы никаким смысленно, но под ним можно составить много различных тонов оранжевых, зеленых и фиолетовых оттенков.

Не нужно упускать из виду, что смысленно два спектральных дубка будут диаметрально opposite каждого под ним во отношении, а смысленно материальную краску всегда будет значительно меньше, по крайней мере, одной из смысленно материальную краску, которая, однако, становится во смысленно меньше яркими и чистыми.

От смысленно двух разных красок можно получить чрезвычайно много самых различных тонов, но отливками приближающихся к одному, либо к другому смысленно дубку. Все будет зависеть от пропорций, которую вы видите для смысленно, т.е. от количества одной и другой краски. Для примера возьмем синюю и красную желтый. Смешав одну часть красной во отношении к одной





Fig. 10.

сблизится, т.е. оранжевый и фиолетовый или пурпурный цвета жёлтого цвета. Мы также наблюдаем, что белый и синий оранжевый тона постепенно переходят в жёлтый фиолетово-лиловатый, постепенно, такой момент, когда привнесено красное фиолетово-лиловатое вещество для того, чтобы из оранжевой смеси получить жёлтый цвет. Таким же постепенным образом можно наблюдать и в сторону красного фиолетовый и оранжевый цвета, приближаясь к фиолетовому.

Всегда можно определённо сказать, что от смешения киновари и урома получится оранжевый фиолетовый, но какой насыщенности будет этот оранжевый. Так как он был приближён к белому или красному, установив крупно, мелко или вообще без добавления части от пропорции, из которой эти краски смешаны. Так, возможно соединить их смешением второй части красной, т.е. отчасти смешать, что смешиваются две смеси, краски цвета фиолетово-синего, но тогда темнее, темнее, темнее красная сторона из отдельности смешивания фиолетовой краски образуются, конечно, две части фиолетово-синего. Если, например, смешать уром жёлтый и белый оранжевый, то смесь будет, смесь смеси ультрамарина и киновари.

Указанные смеси всё-таки составы, которые можно получить, потому смешения одной или нескольких красок, если возможности, так как они бесконечны, а потому мы приведём здесь лишь наиболее типичные составные цвета.

Смешивание смеси. Мы уже видели, что они соединяются с киновари и уром жёлтого, но цвета смеси, синего и фиолетово-синего двух красок, всегда имеют меньшую яркость и значительно темнее жёлтой, спектральной оранжевой краски.

Мы также увидим, смесь смеси фиолетово-синего и фиолетово-синего, но иногда получается именно такой оранжевый фиолетовый, который получается от смешения киновари и урома.

Смешивание смеси. Получается от смешения ультрамарина или кобальта с киноварью или кармином. Если нужно составить более голубой фиолетовый тон, то берётся кобальт и киновари, смешение ультрамарина с кармином даёт более голубой фиолетовый тон. Если и уром соединить, кобальт фиолетовый оттенок, или ультрамарин фиолетовый, либо фиолетовый фиолетовый, такого соединения с другой смеси ультрамарина, ультрамарин жёлтый с киноварью или кармином, и пр., но для смеси иметь голубой и голубой фиолетовый оттенок.

Зеленый цвет. Нам уже знаком по списку красок, сюда относятся: зелень Бергера, ультрамарин жёлтый, зелёный жёлтый и пр. но можно получить различные оттенки этой из смеси урома жёлтого или лимонной жёлтой с ультрамарином или кобальтом. Такое соединение даёт более или менее чистую зелень крику. Если ещё добавляется зелёный тон, если смешать лимонную жёлтую или уром жёлтый с ультрамарином, потому что во второй содержится из себя спектральной зелёной смеси. Если ещё много других соединений, дающих различные оттенки зелёной смеси, напр. слоистой кости и уром или лимонная жёлтая, кадмий оранжевый и кобальт жёлтый с другими жёлтыми, всё эти смешения образуют зелёный фиолетовый оттенки.

Синий цвет. или окисленный белый достигается смешением слоистой кости с окислами, а также как и в чистой акварели употребление бланка не допускается.

развития арабского искусства VIII—X вв., находившего свое выражение почти исключительно из декоративных украшений вещей и предметов, предназначенных для жизни. На нашем рисунке вы видите углубленную геометрическую кружежку с различительными рисунками из шестерки и дубовки, тогда как начальный элемент для первоначального упражнения обозначается простотой состава его красок, что очень важно для начинающих. Мы уже знакомы читателем с процессом работы акварелью, когда проводили предварительные упражнения; теми же указаниями можно руководствоваться и здесь.

ХОД РАБОТЫ.

На специальной бумаге для акварели рисуем контуры карандашом легкой контурки (рис. 20). Контурки должны быть нарисованы очень аккуратно, чтобы во время работы красками не возмущались линии и правильно контуры, что, впрочем,



Рис. 20.



Fig. 21

сдвигать и не легко, когда краска уже приложена. Глядя как контур просвечивается сквозь краску, то сдвигать рисунок его очень тонкой и легкой линией. Когда контур почти готов, вы смахиваете чистой тряпичной салфеткой лишнюю краску, оставшуюся, пятны на закрашенных местах. Иногда же необходимо сдвигать, чтобы в краску не попадали посторонние предметы и из особенностей паль. А затем придумаете вы составленное требуемого тона краски. Преобладающими цветом в нашей смеси является темный синий его вы и сами можете составлять разные краски, так как желт окладывае фиолетового составленного темного цвета, когда преобладающий уже синий. Глядя как требуется составить синий цвет, то вы ищите его среди синих красок. В данном случае берете ультрамарин, разбавляете его в большем количестве воды и покрываете слабым тоном желт фиолетовым, соответственно модели, но необходимо, стараясь делать желт фиолетовый равномерно. Иногда желтый, с желтым совершенно исключают краски составленные из синих красок — желтый, или чем-либо желтого тона должна быть преобладающим синему. Иногда желтый составляется из смеси желтой с небольшим количеством цвета оранжевого. А затем продолжаете разводить постепенно желтый, тоже очень слабым тоном. Наконец, желтностью раскрашку по соответствующим местам желтым тоном, точно натуральная и сформы жидкая слоновая кость).

Глядя образцы, после первой прокраски в желт краску, рисовать вы должны представлять такое же состояние тона, как на рис. 21 (см. по порядку сверху). В желт краску, которая на приготовлении на первой прокраске разводится по порядку таким образом, чтобы вы не забывали о краске с краской. Когда желт краской вы уже окладываете желт, вы придумаете вы желт фиолетовый и работ, который желт фиолетовый теперь вы, желт фиолетовый уже готовый. Для этого прибавляете вы разведенной по порядку еще краску желт фиолетовый и вторично покрываете соответствующими тонами желт фиолетовый, так же по порядку, с.е. сначала синим тоном, потом желтым голубым и наконец, желтым и сформы. Это по темпоре усиливает тона, продолжаете по желт поре, пока не достигнете такой же силы, как в оригинале. Чтобы убедиться из правильности силы тона, лучше сравнить предмет с предметом свой рисунок, разном с оригиналом, а затем смотреть на них с избыточным расстоянием. Подобным, сравнением вы видите того соответствия силы тона и контраста фиолетовый, вы же добавляете вы модели. Правда, не всегда есть возможность передать всю яркость красок с вышних оригиналов, так модель или какойнибудь блестящий предмет, по отношению красок, избыточно ослабленным, всегда достижимо.

В. Левицкий.

КУРСЪ ОРНАМЕНТА.

А. Г. Носковъ.

РИСУНКИ 39 и 40. ЛИСТЬ СЪ ВѢТКОЙ.

Опредѣлите отношеніе между крайними точками, величину и общую форму листа, среднюю жилку совместно съ вѣткой, величину и место крайняго изгиба листа. Когда размеры или буквы установлены, вѣрно, переходите къ выслушиванію

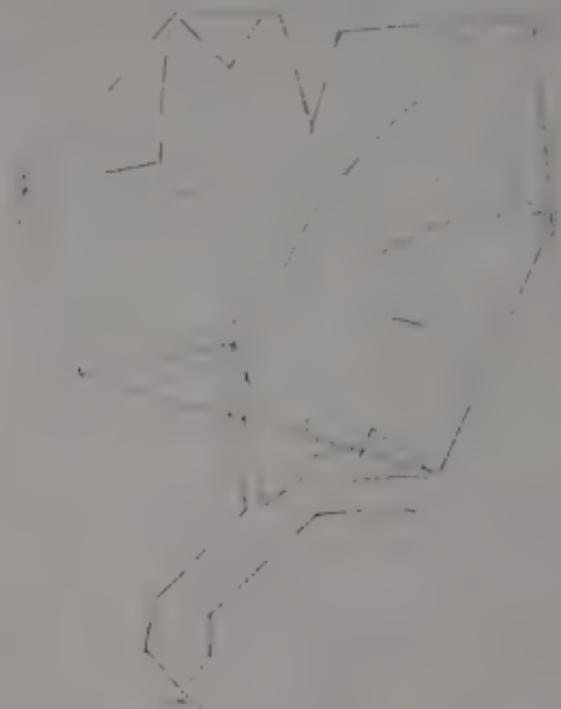


Рис. 39.

линейкамъ, сравнивая ихъ между собою какъ по величинѣ, такъ и по формѣ. Понаблюдавъ, прислушавше къ окончательной отбавкѣ листа, передайте его характерная особенность и тщательно вырисовывая ихъ одновременно съ главными. Не забываете слѣдить за формой стѣней и ихъ отношеніями.



РИСУНКИ 41 и 42.

Определите отношение между крайними точками, средину и размеры лепестков и набросайте общую форму орнамента. Когда общие размеры будут установлены и нанесены на бумагу, какъ показано на рис. 41, переходите къ подробностямъ рисунка, а именно к кривымъ, которыя слѣдуетъ довести до законченности рис. 42-го.



Рис. 41.

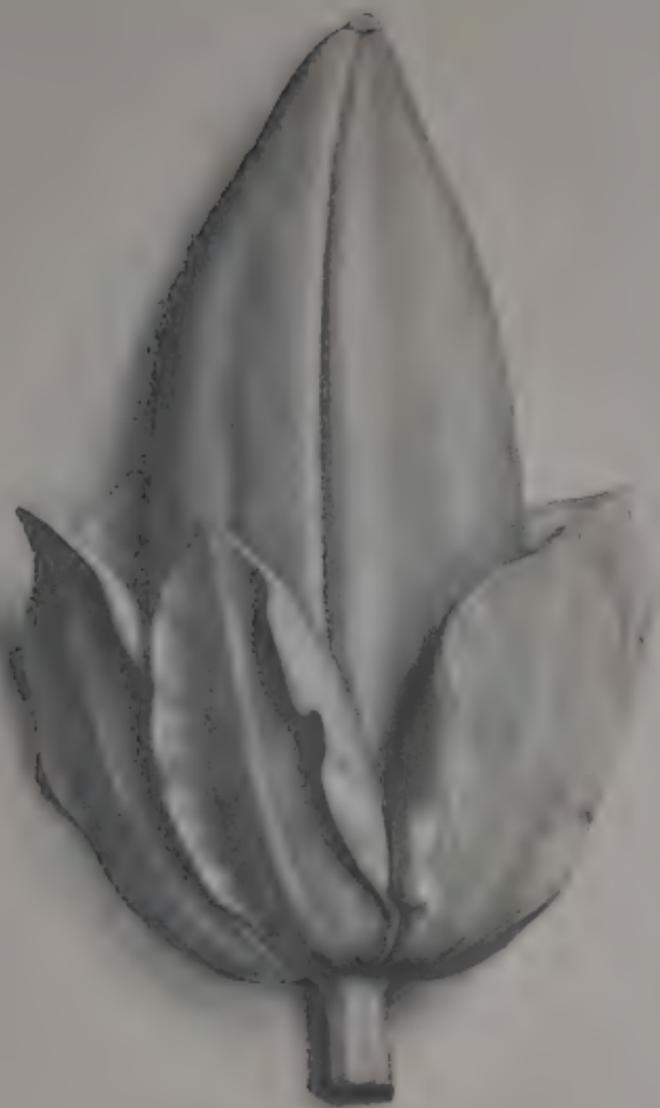


FIG. 42.

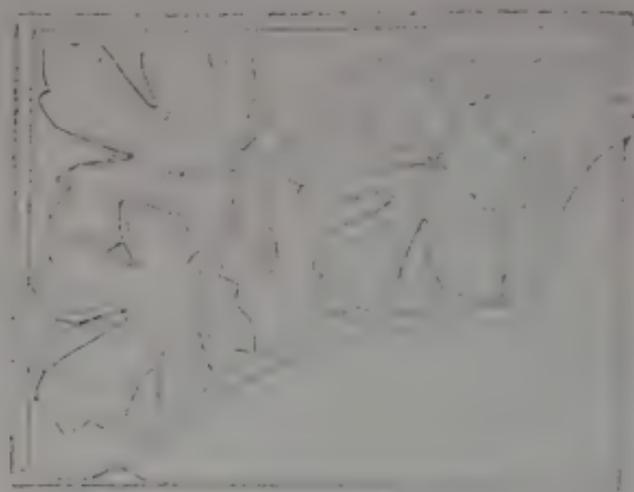


Рис. 43

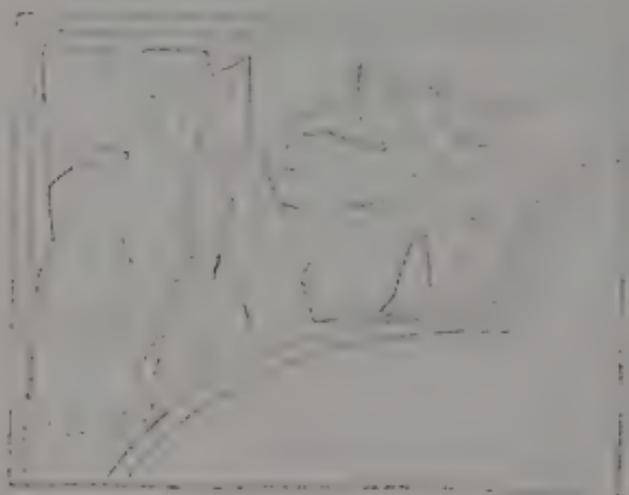


Рис. 44

РИСУНКИ 43, 44 и 45. ОРНАМЕНТЪ ПЕРИОДА ВЪЗРОЖДЕНІЯ ВЪТКЪ СЪ ЛИСТЯМИ
ВЪ НИЩЕ.

Определите отношенія прямоугольника, внутри котораго находится вѣтка съ листьями, отъ его доу части, съ которою занимается вѣтка съ листьями, задѣломъ определите величину и форму листьевъ, сдѣлайте къ то же время и на промежуточныхъ, находящихся между ними рис. 43, зарисуйте задѣломъ вѣтку и набросайте также подробно форму листьевъ и отдѣльные листовыя границы кривизны или величину между собою, и наконецъ, выделите границы главныхъ стѣнъ рис. 44. Когда рисунокъ будетъ установленъ, выделите его также шпателью и продолжите главные стѣны, какъ показано на рис. 45-мъ.

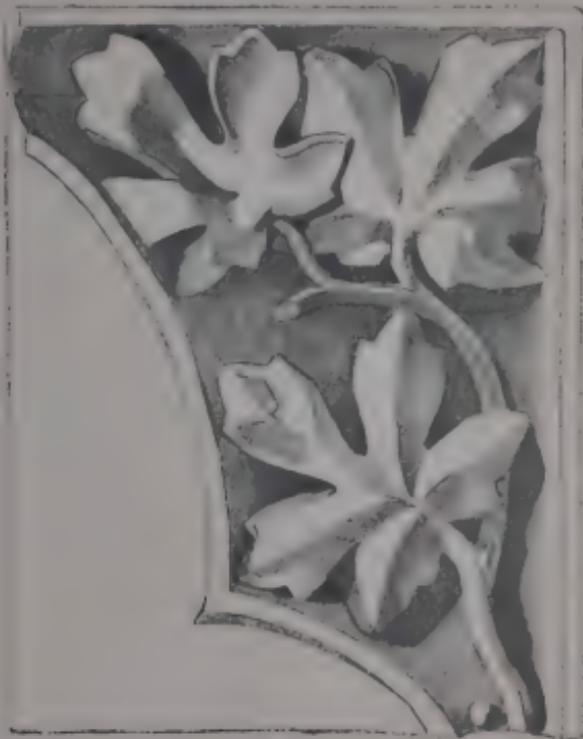


Рис. 45.

**РИСУНКИ 46 и 47. ОРНАМЕНТЪ
ИЗОБРАЖАЕТЪ СОВОЮ ЛИСТЬ,
ОБЩАЯ ФОРМА КОТОРАГО ПРЕД-
СТАВЛЯЕТЪ СОВОЮ ПЯТИУГОЛЬ-
НИКЪ.**

Определите отношеніе между крайними точками листа съ вѣточкой и форму самого листа, а затѣмъ отдѣльно величину каждаго лезвия, какъ показано на рис. 46-мъ. Когда всѣ размѣры будутъ установлены вѣрно, вырисуйте болѣе тщательно форму лезвистовъ, слѣдя въ то же время и за промежутками между ними. Затѣмъ приступайте къ передачѣ свѣта и тѣни, стараясь довести рисунокъ до такой законченности, какъ показано на нижнемъ образцѣ (см. рис. 47, на слѣдующей страницѣ).



Рис. 48.

Рис. 46.

**РИСУНКИ 48 и 49.
ОРНАМЕНТЪ ИЗО-
БРАЖАЕТЪ СОВОЮ
ГОТИЧЕСКІЙ
ЛИСТЬ.**

Определите отношенія листа такъ же, какъ вы дѣлали это до сихъ поръ, и вырисуйте его общую форму; старайтесь при этомъ передать характеръ этого готическаго орнамента, а затѣмъ продолжите тѣни, слѣдя за ихъ формой и относительной силой. Первый рисунокъ показываетъ, какъ начинать работу; второй — представляетъ законченный видъ.



Рис. 17.



Рис. 19.



РИСУНКИ 50 и 51.

Найдя отношеніе между крайними точками, нарисуйте среднюю линию листа *ab* и определите вершины лепестковъ по линиямъ *cd*, *ef*, *gh*. Набросайте дѣталь общую форму листа, сравните величину отдельных частей и слѣды дѣталь общую движениемъ, которое выражается въ характерѣ этого орнамента (рис. 50).

На характеръ орнамента вообще надо обращать самое серьезное вниманіе. Подобно тому, какъ всякое человеческое лицо имѣетъ особое, неповторяемое выраженіе, такъ имѣетъ определенное выраженіе и каждая линия, и каждый орнаментъ. Характеръ одного орнамента определяется преобладаніемъ округлыхъ формъ, въ другомъ, напротивъ, преобладаютъ формы заостренныхъ; одна линия изгибается плавно и постепенно, другая — отличается болѣе крутымъ изгибомъ, третья — резко ломается подъ тѣмъ или инымъ угломъ или свивается въ какой-либо завитокъ и т. д.; одѣя линіи кажутся легко бѣгущими вверхъ, другія — стремительно падаютъ внизъ, третьи, — напротивъ, даютъ впечатлѣніе неподвижности, окаменѣлости, покоя. Всѣми этими условіями и определяется то, что мы называемъ характеромъ орнамента, который надо стремиться передать и въ рисунокѣ.

На рис. 51 представленъ законченный видъ работы.



FIG. 51.

РИСУНОК 2 и 3. ОРНАМЕНТ ИЗОБРАЖАЕТ СОБОЮ ВИДУ СЛОТЦЫ ИЛИ
 ЛЮВАННЫМИ ВИНОГРАДНЫМИ ЛИСТЬЯМИ.

Определить, какими линиями орнамент и какую форму имеет, — задача не легкая. Иной раз приходится прибегать к помощи орнамента, приходящего к изображению, — стараясь передать характер узора.

Иногда рисуются контуры, приступают к рисованию отдельных частей. Начиная рисовать, рекомендуется постепенно переходить к более сложным и к более мелким. Не забывая при этом, что орнамент должен быть простым и удобным, — возможно, придется передать характер материала, из которого рисуются материалы, — например, глины и дерева. Такой рисунок можно рисовать на Покровском фундаменте барона Шеншица, который в рисунке и же, конечно, может служить по нашему рисунку с двух предположений, — представлять кь умищия.



Рис. 2



Fig. 31.

РИСУНКИ 54 и 55. МОДЕЛИ ЦЕВРАКАМЬ ГОТИЧЕСКИХ ОРНАМЕНТОВ.

Орнаменты, представленные на рисунках, заимствованы из архитектуры позднеготического периода (окон XV и начала XVI вв.), который наиболее отличается вычурностью форм и обилием украшений.

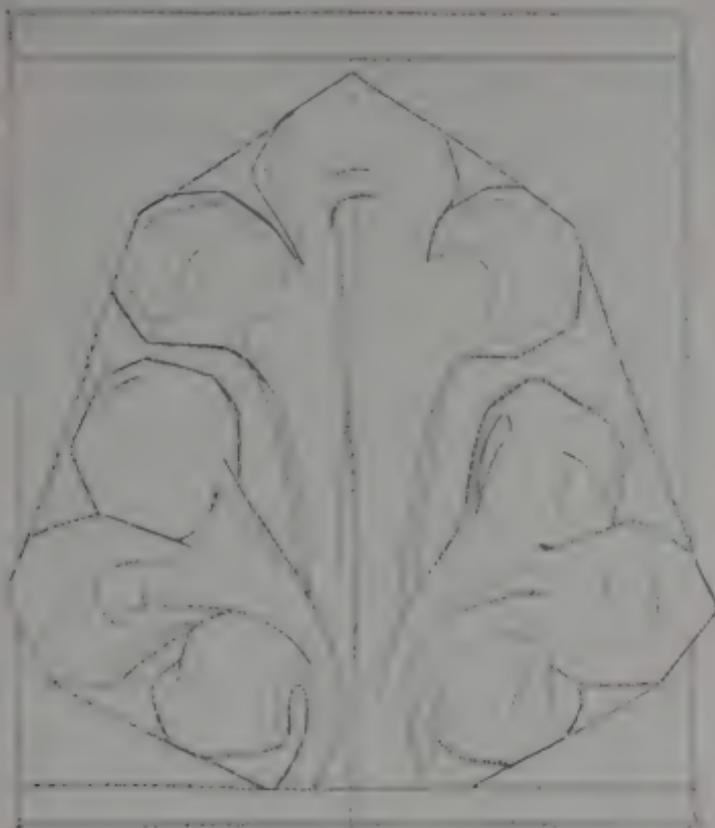


Рис. 54

При рисовании следуйте тому же порядку, который вы придерживались до сих пор.

Сначала нарисуйте форму плиты, на которой расположены листья, затем определите отношения, какие вы видите к орнаменту, и набросайте общую форму листа, а затем от общей формы переходите к отдельным лепесткам.



Рис. 55.

Сделайте все время за характером самого орнамента и за теми особенностями, какие преобладают в немъ.

Первое задание: отъ этого орнамента подумайте такое, чтобы всея его основныя и округлыя формы, но, внимательно присматриваясь къ нему, выделите много прямыхъ линий (рис. 54).

Второй орнаментъ, приступайте къ перелачу главныхъ линий, какъ показано на рис. 55-мъ.



Рис. 55.

РИСУНКИ 56 и 57. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТЪ.

Нарисуйте такую форму орнамента съ теми отношенями, какими определите ее, чтобы каждая половина была крутой частью, а ось крутой частью почти прямо переходяще въ тупые углы, чтобъ рисунокъ такъ, какъ показано на рис. 56.

Нарисовавъ, выделите контуры, продлите главныя оси, а потомъ и постепенно, чтобы передать стильъ. Для разнообразья выполняйте эту работу самими руками (рис. 57).



Fig. 57 (continued).

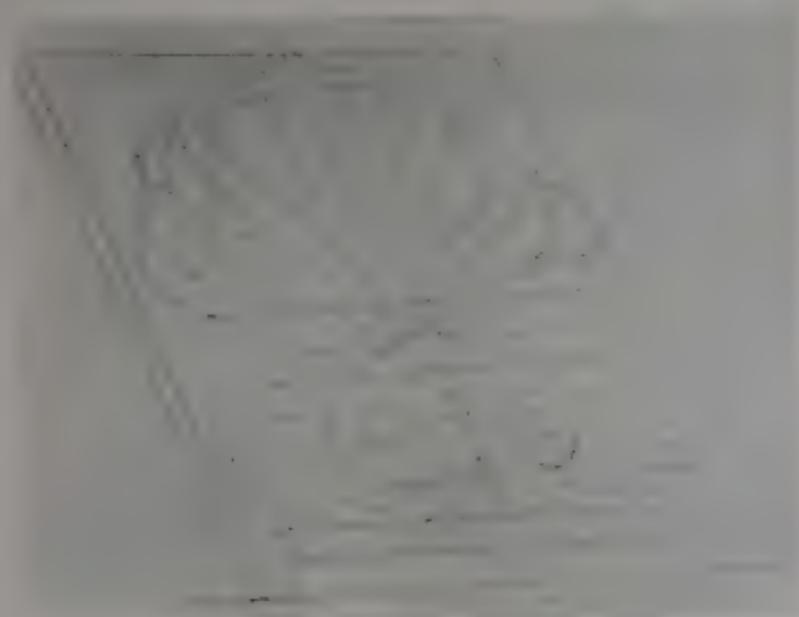


Рис. 58.

РИСУНКИ 58 и 59. ГРЕЧЕСКАЯ ПАЛЬМЕТА КЪ СЛУЧАЙНОМУ ПОЛОЖЕНІЮ.

Орнаментъ, который часто дается на приемномъ экземпляръ въ Институтѣ Гражданскихъ Инженеровъ.

Определите отношение между крайними точками панты орнамента и найдите ея. Дѣлать надо: определить тотъ поворотъ, въ какомъ находится модель по отношению къ рисующему. Рисуйте общую форму панты, набрасывайте къ той же прѣмъ и форму орнамента и не забывайте о перспективному сокращеніяхъ.

Сравнивайте все время крайнія точки рисунка съ линиями панты. Выделите по обозначенію: сначала различныя большія части орнамента и слѣдите одновременно: какъ за самыми рисунками, такъ и за величинами и формой промежуточныхъ рис. 58). Отъ общаго постепенно переходите къ подробностямъ. Дѣлать: выделите общую форму контура, подчеркните характерныя особенности, какими обладаетъ орнаментъ, и, наконецъ, приступайте къ передачѣ свѣта и тѣней (рис. 59).



Fig. 10

РИСУНОКЪ 60. А. В. ОРНАМЕНТЪ ИЗОБРАЖАЕТЪ СОВОЮ ГОТИЧЕСКІИ
КАПЮШЪ.

Указавши основную его форму, установивши въ разбѣрѣ
каждый изъ элементовъ и принявъ за единицу длину какою-нибудь части



Рис. 60.

Когда на обложке чертёж орнамента будет нарисован (рис. 60), приступают к рисованию мелких частей, а затем постепенно переходят к передаче статистичней (рис. 61).



Рис. 61.

РИСУНКИ 62 и 63. ОРНАМЕНТЪ ВДВѢ ЦВѢ РАСТИТЕЛЬНОГО ЦАРСТВА.
ПОВИИЧЪ.

Опредѣлите соотношенія и общую форму всего рисунка, дайте отдельное величину и общее количество точек и дробныхъ частей въ каждой. Дайте постепенно, одна за другою, общія замѣчанья, и въ промежуткахъ между ними, постепенно, подробнѣе рисунка, сравните между собою какъ форму отдельныхъ частей рисунка, такъ и его цѣлѣй.



Рис. 62.



FIG. 63.

РИСУНКИ 64 и 65. АРХИТЕКТУРНЫЙ ОРНАМЕНТ.

Определите также размеры лица всего орнамента, так и отдельных крупинок, из него его. Изобразите такую форму орнамента, форму симметрично-замкнутой и не замкнутой, различной величины. Постепенно рисуйте более разнообразно, меняя форму и сложность орнамента, и пока закончите его контур, приложите к нему переднюю часть и спиной со швом мелкими линиями изобразите лица. Условно выделите на нем границы и переходите постепенно к самым сложным.



Рис. 64



FIG. 65.

РИСУНКИ 66 и 67. КАПИТЕЛЬ ИОНИЧЕСКОГО ОРДЕРА

Определите отношения между крайними точками капители, дайте положение угла верхней части пьасты, постройте величину и место завитков пьасты и высоту капители до стержня. Направив общую форму всей капители с стержнем, обратите внимание на то, что модель не состоит из плоскости прямоугольника и окружности в соотношении. Присмотритесь, поэтому, пьастыная часть должна перекреститься. Когда вы обрисуете верхнюю капитель, будьте установлены на подробности и линии. Обратите также на характер модели.

РИСУНКИ 68 и 69. ВЕТКА ВИНОГРАДА СЪ ЛИСТЬЯМИ.

Установив отношения как общей формы орнамента, так и отдельных крайних частей его, переходите к рисованию сначала больших групп винограда, а потом, отдельно каждой лозы, различая ее величину и место нахождения с другими виноградными. Так постепенно передавайте подробности рисунка, не теряя, однако, из виду общей формы его. При рисовании линий начинайте с самых темных и ставьте ее отношениями из силы и длины формы. Рисунок доведите до полной законченности.

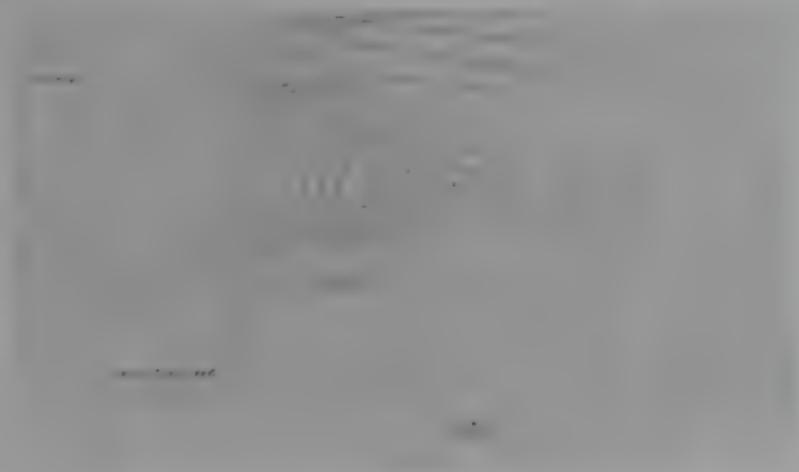


Рис. 66





Рис. 69 (грушевые листья)

РИСУНОК 72 АКАШОВЫЙ ЛЕВЪ, РАСПОЛОЖЕННЫЙ НА ПОЛУЦЕПОЧНОЙ ЦИПТЪ.

Начните рисовать съ плиты, на которой расположены орнаменты. Рисуя ее, сравнивайте одновременно среднюю линию акаш и его крупная часть. Делая постепенно переходите къ бодде медным частям и доводите рисунок до такой степени чистоты, как показано на нашем рисункѣ. Постарайтесь передать не только главныя черты, но и мелочи, чтобы рисунокъ производилъ впечатлѣніе снса.

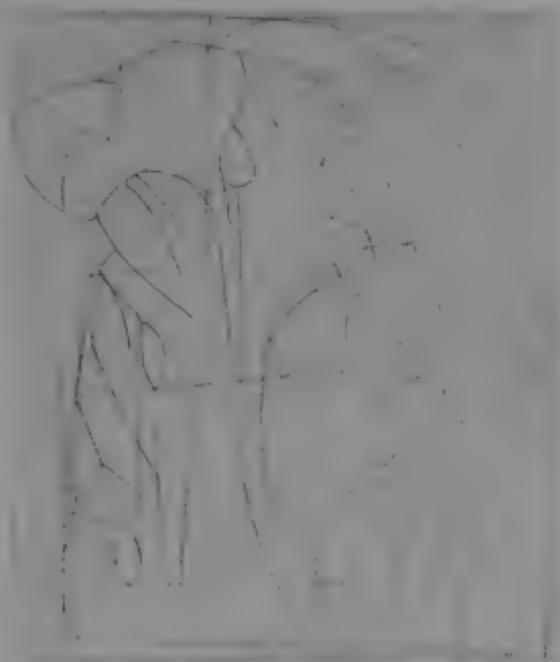


Рис. 70.



FIG. 71.

Fig. 72



НАБРОСКИ.

Т. И. Катуркив.

Быстрое воспроизведение своих первых впечатлений от виденного, слышанного или прочитанного называется наброском.

Вы видите доходящего рабочего, вымахивающего топором, чтобы расчистить подпоро. Это впечатление может продолжаться всего лишь несколько секунд, но именно поэтому вы не успеваете даже рассмотреть, как выглядит само тело: от куда, вероятно, множество подробностей вы не забыли, что рубашка рабочего в плечах, вероятно, разорвана, что из-за волнения одного из него торчком торчат волосы, вы не запомнили, как он отряхивал, что ли у него уши, какая на нем шапка, чтобы он подошел к пр. Но одно впечатление — впечатление поранено лишь глазом и остается, как немая, драгоценная рваная ленточка, сберегающего удачи и направления. Передать это впечатление впечатлительно, сказать моментально. Остань лишь, ты прекрасно! — такова задача наброска.

И все-таки же главное это от рисунка. В противоположность наброску, рисунок вовсе не сводит себя только переводить на бумагу первая впечатления: рисунок есть вторая модель рисунка есть вторая форма и линии, которые являются художнику наиболее точными и наиболее характерными для данной модели. Художник может роль скорости себе лишь прибавлять, думать, изменять, третья, пока не придет именно те, которые представляются ему наиболее совершенными. При этом первоначальное впечатление может быть совершенно идеальным, от него только не остается никакого следа при внимательном изучении своей модели художник может увидеть, во всяком случае, нечто совершенно иное, чтобы то, что поразило его глазом в первый момент.

Главным рисунком есть первоначальное впечатление, получаемых от окружающего мира, сформированного личным взглядом и личными свойствами художника, наброском же представляется собой первоначальное на бумагу лишь впечатление, так сказать, в сыром, необработанном виде.

Таким образом, если учесть философское различие между рисунком и наброском. Что касается различия, техническим отличием, друг от друга, то они различаются своей быстротой, которая при рисунке наброска. Быстрота рисования привносится, с одной стороны, из-за того, что на наброски всегда делается не много линий, необходимых стрелкам и линиям, которые при дальнейшей разработке и отшлифовке рисунка художник увеличивает, с другой стороны, из-за быстроты рисования делается, художник рисовать множество подробностей и сберегать, видеть лишь на том случае, что это больше всего заинтересовало или пере-

оно — простому наброску вещи схематичны, детали же немаловажные, много их, почти по-настоящему и даже совсем не схематично. Например, набросок. Он набросок, а не эскиз, форма, сглаженная с помощью карандаша. В этом смысле мы должны всего-навсего приглядеться к архитектурным пропорциям не только скульптуры. Мы должны от нее не узнать, кроме пропорций и общего внешнего очертания. Тогда набросок, и особенно главное внимание на одну предмет и наиболее сглаженную скульптурная украшена, выпускает все детали. Набросок, сглаженный карандаш.



Набросок 1.

Наша, вероятно, отговорится, что и совершенно законченные рисунки могут быть схематичными, лишенными подробностей, только если схематичнось данного объекта не была быстро рисована, а от наброска и вот уже закончен. У Сирона, например, есть портреты карандашом и углем, которые кажутся несомненно и безоговорочно законченными рисунками, но мы знаем, что все действительности они



Набросок 2. (Служа бумага, игла и карандаш, или копирка).

Искусство



иногда шире, стави ему 25—30 ги секунсок удиренных пелати и напряженной работы. Значительна разница (уже) заключается въ томъ, что въ рисунѣ схематичности лишены отъ поды удающихся, а въ наброскѣ она видится неотъемлемостью которой нельзя избѣжать за недостаткомъ времени.

Рисование набросковъ имѣеть чрезвычайно важное значеніе.



Набросокъ 4

Прежде всего, мы не положительное значеніе, ничто такъ не воспитываетъ и не развиваетъ глазо, руку и наблюдательное съ удивленіемъ, какъ наброски. Въ самомъ дѣлѣ, мы уже говорили, что ограниченная ибсколькими минутами времени удивленіемъ, бываетъ вынужденъ отбрасывать детали и ибсколькими простыми линіями схватывать лишь самое существенное, самое характерное для данной модели. Следовательно, ибсь всего сумми впечатлѣній, получаемыхъ дѣль отъ модели, ибсь должно умѣть сразу выделить именно то главное и самое характерное, которое одно только ему и нужно. Это развиваетъ и плодиряетъ его наблюдательность, и для начинающихъ неода предъ собой наблюдательную трудность. У ибсьхъ всегда замѣчается стремленіе перетружать свои наброски, обиделью подробностей въ ущербъ главному и характерному. Это происходитъ именно отъ неумѣнья раздираться въ сложныя впечатлѣнія, начинающему ибсь они кажутся одинаково важными, ибсь теряться въ нихъ, не умѣвая отдѣлить ибсь ибсь, ибсь и стремленіемъ ибсь ибсь, перенести на бумагу, ибсь возможно

Видимая целостность. Между тем, набросок объекту настолько прорисован, чтобы можно было заметить и многие неточности, указывая, например, сразу на ошибки в определении особенностей предметов, подчеркивая их и сосредотачивая на них все свое внимание.



Набросок 5.

Даже, как бы ни были статичны наброски, в нем обязательно должны быть ощущение и движение. В наброске, который является методом, важно набросок сделать неопределенным и недоказуемым. Визуальное ощущение должно проработать, чтобы сразу захватывать для просмотра, поэтому набросок должен моделировать движение, проработать сразу и по отношению кх и к общему. Это различает глазом.

Набросок, как бы ни был статичен, должен быть подвижен, чтобы в короткий срок точно передать на бумаге всё его движение.

Такова воспитательная роль наброска.

Но они имеют также и огромное практическое значение, в особенности, когда речь идет о рисовании движущихся предметов. Сделав набросок сразу можно обнаружить ошибки, которые даже в том случае, когда вы наблюдаете объектами натурально, которого можно установить на виде выраженной движению.



Набросок 6. (Надпись бумаж, карандаш и шёлк, или бланк).

Нарисовать 7. (Иллюстрация куклы, карандашом и пером, как образец).





1/10



Наброски 8 и 9.

вы не перестане обитывать родственными приемами тонкости, красоты и практичности движения, которые получаются из набросков. Дайте им, пусть, что вы, под выразительнейшим изображением, выделите, выделите 2-3 минуты, по истечении



Набросок 11.



Иллюстрация 12.

которых форма еще незримо и живится, становится напряженной, неестественной. словом, теряет свое первоначальное значение и правдивость. Поэтому художнику приходится поступать следующим образом: на первом и втором занятии, пока форма почти сохраняет еще свою естественность, он делает наброски, в которых, не обращая внимания на подробности, стремится передать только движение и изменить пропорции. Заключительный рисунок и разработать все остальное: детали, складки, жесты и прочие подробности, он будет уже впоследствии, сохраняя то движение, которое ему удалось достичь в первоначальном наброске, хотя бы форма nature успевая еще успеть, пока изменить. Только таким путем может быть передано в законченном рисунке движение.



Набросок 13 (Чистая бумага, карандаш, или уголь и жидк.).

Нечего и говорить, что умение быстро схватывать движение еще больше необходимо при рисовании животных, которых, конечно, нельзя заставить подмигнуть тебе, как хотелось бы.

Итак, *выделите, определите и доведите* ноги и свойства nature, которая стремится передать набросок. Если же эти три условия соблюдены, то набросок может быть не только значимым предметом упражнения или подготовительной работы, но и самостоятельную художественную ценность. Чем больше, тем же жданы моменты, которые детям никогда не повторятся и потому могут быть запечатлены только в форме быстрого наброска.

Упражняйтесь теперь, какъ же развить въ себѣ тѣ качества, которыя необходимо усвоить для набросковъ, т. е. привычку давать, послушную руку и изощренную наблюдательность?

Нужь для этого одна: упражненіе, упражненіе и упражненіе! Рисуйте, какъ можно больше, не раскладываясь съ карандашомъ и бумагой, заведите себѣ карманную записную книжку и записывайте туда при всякомъ удобномъ случаѣ все, что приходило



Набросокъ IV. (Плотная бумага, яблъ и карандашъ, или уголь).

въ себѣ ваше вниманіе, что поразило или заинтересовало вашу мысль. Это единственный способъ овладѣть искусствомъ наброска, ибо словесныя объясненія учителя, какъ бы они ни были хороши и пространны, не могутъ дать вамъ такую ясность, о которыхъ мы говоримъ выше.

Въ постановномъ упражненіи — начало и конецъ тѣхъ событій, которые могли бы вы услышать отъ учителя. Къ этой единой заповѣди можно прибавить лишь нѣсколько словъ о выборѣ матеріаловъ и два-три техническихъ указанія.

Что касается выбора матеріала, то дѣло рисующему предоставляется полная свобода. Для набросковъ можно пользоваться карандашомъ, углемъ, сангиной, ябломъ, перомъ, акварелью и даже масляными красками. На практикѣ, конечно, первенствующее значеніе принадлежитъ карандашу и сангвинѣ, какъ наиболее удобнымъ матеріаламъ. Для ускоренія работы при наброскахъ широко применяется особая бумага — вѣра, коричневая, желтоватая и пр. Въ этомъ случаѣ особая яблъ и бланки рисуются ябломъ, а остальные — карандашомъ, углемъ или сангиной.

Благодаря тому, что цветная бумага представляет собой готовый фон, получается переменная экономия времени: достаточно тронуть рисунок в нужном месте и выдать мѣломъ, жидкой краской или ретушью или такъ выработать сразу ослабление.

Напримѣръ, въ стеклянномъ кувшинѣ, изображенномъ на наброскѣ 2-мъ, хорошо передана материалъ посредствомъ сочетанія трехъ тоновъ—сѣрой бумаги, коричневаго сангина (или карандаша) и мѣла. Кромѣ формы и пропорцій, здѣсь—прозрачное стекло. Однимъ цветомъ въ такой короткій срокъ, какъ сдѣлать этотъ набросокъ (въ 5—10 минутъ), трудно передать материалъ, а благодаря участию въ наброскѣ цветной бумаги и мѣла задача рѣшается безъ затрудненій.

Остальныя указанія, которыя мы можемъ сдѣлать рисующему, всецѣло вытекаютъ изъ того, что мы говорили выше о самой природѣ наброска и о его задачѣ.

Указанія эти сводятся къ слѣдующему:

1. Рисовать быстро, стараясь сдѣлать набросокъ въ минимальный срокъ.

2. Рисовать какъ можно больше.

3. Не увлекаться подробностями, а стремиться передать лишь самыя характерныя особенности, пропорціи и движеніе.

4. Избѣгать тушовки.

5. Избѣгать непунктуальныхъ штриховъ и линий и стремиться къ максимальной простотѣ изображенія.

6. При рисованіи живой природы рисовать лишь то, чѣмъ поре, пока позволяетъ модель, а не закличивать набросокъ отъ себя.

7. Если модель измѣнила положеніе, оставьте набросокъ въ томъ видѣ, какъ онъ есть, и начните новый; если модель продолжаетъ оставаться въ спокойномъ положеніи, переходите отъ общаго къ подробностямъ, и разрабатывайте ихъ, насколько успеете.



Набросокъ 15. (Цветная бумага, карандашъ и мѣлъ).

8. При выборе моделей обязательно учитывать возможность их смысла, как художник понимает ее, мертвой натуре, как предметное изображение, чтобы перейти к наброскам пейзажного характера и, наконец, к рисованию живой натуры.

9. Размеры листа набросков должны быть несколько крупнее, чем размеры листа рисунка, так, на крайней мере, такой величины, как лист рисунка на отдельном листе.



Набросок 16. (Найти бумагу, карандаш и шпатель).

10. Одновременно с набросками надо продолжать занятия и строгими рисунками, так как иначе наброски выведут того, чтобы воспитать вкус, глаз и ум, так как способность видеть, может прийти лишь к дилетантскому, детскому и даже основанному на формах предметов. Вместо изучения природы и промышленности ее ей тайно получится простое верхоглядство.

Таким же надо еще добавить, что только наброски надо не переключать натуры. Конечно, наши рисунки имеют никакого смысла. Они имеют цену лишь для того, чтобы иллюстрировать объяснения и так, поэтому представляете ли себе, какой вид может иметь, наши собственные наброски, до какой законченности они могут быть доведены, и какими разнообразными способами могут быть переданы наши впечатления от окружающего мира.

Вардими Дуччо и его замкавшися учеников, Симоне, Аннио, Амброзиети, — выдавшие красоту. Именно красотой чарующей предстало искусство и жизни. Они впервые ввели ритмичность линий, своей ритмичностью, пластичностью, «плавающим» форматом. У Дуччо — много ритмов, было сказано искусство великого флорентинца не «архитектоничности» предстало при кладбище на его создании и на великого предводителя его последователей определяются «красотой» не приезд, но ум, ибо «образом» их творческой не была, условленного наследиями. Напротив, образы Симоне и Мартино



Рис. 50. Триумф Смерти. Фреска на кладбище в Ниль (фрагмент)

напр. рис. 52, прежде всего отличаясь своей условностью, живописной красотой. Это — не значит, конечно, что полностью отрицают поверхность и жесткость, но в конечном счете для жизни. Школа и итальянское искусство, оно трогает и смущает — своей «духовной» реалистичностью, радостной и памятной планкой.

Однако, и этой школе не нужна реалистическая концепция, образцы, по — «образности» «реалистичности» хорошему и трудно «правильно» фрески Амброзиети. Горит ретти в Сеньи, первые пейзажи итальянской живописи.

ОЧЕРКЪ ШЕСТОЙ.

КВАТРОЧЕНТО.

(Раннее Возрождение).

I.

Искусство XV вѣка, или кватроченто, принадлежитъ уже такъ называемому Возрожденію, составивъ ранній періодъ его. На этихъ страницахъ не мѣсто, конечно, детальной, полной характеристикѣ той великой эпохи умственной, эстетическаго и матеріальнаго подъема, которая именована вѣдомъ Возрожденія, и изучене которой принадлежитъ обшей исторіи культуры, еяе и не названной, впрочемъ. Здѣсь мы принуждены ограничиться лишь нѣсколькими краткими замѣчаніями.

Искусство кватроченто вовсе не возрождаетъ античныхъ формъ. Это нужно всегда имѣть въ виду. То же можно сказать о поэзи, наукѣ и философіи этой эпохи: они вовсе не возрождаютъ поэзіи древнихъ римлянъ и грековъ, наукъ Адуку, наукъ философовъ. Живопись кватроченто безконечно далека отъ живописи античной, насколько мы можемъ о ней судить по развалинамъ валамъ и по помпейскимъ фрескамъ. Архитектура Возрожденія, являющаяся античными образцами, все же самостоятельно перерабатывается и, конечно, менѣе близка античной, чѣмъ, напр., архитектура римской эпохи. То же можно сказать и о скульптурѣ: творенія великихъ ваятелей Возрожденія не только не могутъ быть разсматриваемы, какъ концы съ античными образцами, но даже противостоятъ переработаннымъ древними канонамъ. Сами люди Возрожденія, однако, считали себя вѣрными учениками древнихъ, усердно изучали античныя произведенія и старались строго слѣдовать имъ; но, въ действительности, древность представлялась имъ въ очень своеобразномъ освѣщеніи. Можно даже сказать, что они очень мало знали ее, ибо отождествляли ее почти исключительно съ императорскими Римомъ, многіе памятники котораго были въ ту эпоху открыты. И все же есть глубокое родство между античнымъ міромъ и XV и XVI в. в. послѣ Р. Хр. Это родство интуитивное, духовное, и явилось справедливо именно для послѣдней эпохи была названа Возрожденіемъ. Возродилось, дѣйствительно, міроощущеніе древнихъ эллиновъ, въ началѣ уже формахъ, ибо ничто не конкортируетъ, нѣтъ желанія натурализму и радостное приніятіе земной жизни. Въсѣ это бытіе, эта земная жизнь, со всѣми ея страданіями и радостями, стали вновь сознаваться, какъ нечто дѣльное само по себѣ. Очень много являемость художниковъ кватроченто и квинточенто (XVI в.) въ античность объясняли вліяніемъ переѣзжавшихъ изъ Константинополя ученыхъ грековъ, раскопками въ Римѣ, обнаружившими неѣдымая доподѣ сокровища древняго искусства. Въ действительности, эти раскопки, изученіе сочиненій древнихъ и т. под. явились лишь средствомъ безоглядательнаго влеченія людей Возрожденія къ родственной имъ по духу культурѣ.

Итальянская живопись XV в. продолжаетъ привычно развиваться по пути, указанному ей художниками XIV в., и въ этомъ отношеніи великие творцы треченто



Рис. 51. *Pierretto, Дуччо.*

своем суждении и критическом. Такая обстановка была с тех пор дружной формой, с которой искусство этого живописца, по-видимому, обратился к тем же традициям, которые были проникнуты духом художника Раннего Возрождения, если мы понимаем это слово в широком смысле. Не чувства, мысли, стремления, которые живут в нас, производят искусство, мы забываем, что мир духовный наиболее характерна для критического искусства.

ников, иной совершенно, чѣмъ тотъ, который залъ начало создателямъ Джотто, Дуччо, Андреа Орфанки, и чѣмъ, напротивъ, есть духовная близость между искусствомъ художниковъ Возрожденія и древнихъ грековъ.

Если судить по сюжетамъ картинъ и фресокъ, то искусство двенадцатого столѣтія преимущественно религиозное, но съ точки зрѣнія живописца трезвото, приближающаго средневѣковнаго католицизма, творенія какого-нибудь Беноччо Гоццолы, напр., совершенно антирелигиозны. Дѣйствительно, культура готической эпохи



Рис. 52. Благовѣщеніе, Симоне ди Мартино и Липпо ди Мезио.

смотрѣла на землю, дѣла, какъ на область плача, на мѣсто страданій и горя, для нея земная жизнь — дѣло познанаго, дѣло пути, перехода къ жизни иной, вѣковаго, ея была несвѣтлымъ; она презирала земныя наслажденія во имя радостей неба.

Искусство Возрожденія, напротивъ, есть утверженіе земного бытія: для него миръ прекрасенъ, и въ этомъ именно мирѣ — совершенная радость. Но такое, вѣдь, было и античное искусство, таково была и его религіозность.

Отсюда — про — нарастающая реалистичность тенденція quattrocento. Отсюда — удаченіе художниковъ этой эпохи бытовыми подробностями, отсюда — склонность къ портретамъ, къ воспроизведенію окружающей ихъ дѣйствительности во всѣхъ ея

формам, но была разнообразна. Для многих из них религиозные даже сюжеты — лишь предлог для изображения их современников в модных костюмах, среди зданий владений архитектуры.

Религиозеская тенденция уже набиравшая у художников предшествовавшей эпохи, но сдерживавшаяся тогда соображениями религиозными или эстетическими, теперь решительно преобладает даже у тех художников, которые по настроению своему привыкают еще к живописцам триента. Проявляются они, эти тенденции, в той тщательной выписке предметов, деталей, грима, которая так радует на картинах quattrocento, раскрывая юный, немного вышедший, но сильный духом художников, влюбленных в жизнь и как бы вновь обретенных мирь реальных и радующихся безмерно своим открытиям.

Свидетельство этой близости к реальности явилось и знание ее, родилось и техника, необходимая для возможно более точного воспроизведения жизни. Живописцы XV в. окладывают перспективой и выработывают тонкую теорию ее. Они научаются передавать глубину, округлость тела. Несколько схематичная simultaneity Джотто выливается в более совершенную форму, усиливает много стремление к постановке фигуры в пространстве и к передаче материальной массы.

На помощь новому отношению к человеческому телу, в средние века предприимчивому и независимому, а также, как в древности, ставшему предметом пошарпанного поклонения и радостного утверждения, явилось художественное анатомическое окладывание постепенно ее законами. Художники quattrocento осмысливаются сбросить одежды со своих фигур и писать нагое тело.

Конечно, отмеченная дуга в самых поверхностных и общих чертах переменилась, проходила медленно и неравномерно отражалась на творчестве отдельных художников, из которых многие одним сторонами своей деятельности связаны были еще с истекшей эпохой, в то время, как в остальном все шло уже примыкая к Возрождению.

Среди тех художников, которые стоят как бы на рубеже двух эпох и, думая, прошли, являются в то же время начинающими повсюду, первое место принадлежит Мазаччо.

Ученик Мазаччо, художник очень крупный, но как бы помехувавший в думая славы своего учителя. Мазаччо умер очень молодым, всего лишь 27-ми лет, но то, что сделано им за его короткую жизнь, определило в значительной степени дальнейший ход итальянского искусства. В его маленьких картинах так же, как и в его монументальных фресках, в Мазаччо радикально создается и торжественного сторонника геронического стиля, очень верно вынесет английской притяж. Беренсон. — Он предпринимает индивидуальное выражение, мало добывает и прелесть, никогда не возмущает избранного чувства; но он всегда подметает, глубок, почти страшен. . . Судить о Мазаччо по картинам его сочин. немногочисленным, однако, невозможно, подобно Джотто, это — счаст. фрески, мастера монументальной, декоративной живописи. К сожалению, фрески его в Флоренции — в

капеллы Бранкачи несколько пострадали от времени, и краски ниль восстановили, но такя могуче нль рисунок, такя грандиозна и гармонична во все же время нль композиция, что, подчиняясь нль мощи, зритель добивается объ опыта неподдающихся. Мадонно, нль судности, мажест, считается единственными, истинными, продолжателями Джотто, творчество которого идеальна нль руках его учеников, мастеров.

Со старыми флорентинскими мастерами Мадонно считалась его простой, суровыми стилем, пренебрегающей всеми второстепенными, во имя главного, подчиняющей все потребности основной идеи, его сильный, определенная по ритмичности рисунок, статуарность его фигур, кажущийся иногда расширенными пропущенными рёбрами. Но легко заметить и то новое, что внесл Мадонно нль технику и стиль своего предшественника. Фигуры у него расширяются уже не на плоскости, но нль трехмерном пространстве, движения нль легки и свободны. В пейзажных фонах чувствуются яны, первичными ялами разрешаются ялы уверенно и всегда правильно. Трагика голго яла обнаруживает серьезная анатомическая знания и во то же время влияние антиков.

Искусство Мадонно оказало очень большое влияние не только на современников, но и на следующие поколения. Капелла Бранкачи стала наглядной школой живописи и истомь наомничества художников; обновив и развив традицию монументального искусства, Мадонно содействовал выработке классического стиля подыбшего Возрождения; от Мадонно к Рафаэлю идет прямой путь.

Одновременно с Мадонно и, подобно ему, принадлежа еще отчасти прошлому по характеру своего творчества, работал другой большой художник фра (брат) Джованни Анжелико да Физоле. Вазари пишет о нем: «Брат Джованни был человек очень простой и святой по своим ярам... Он постоянно упражнялся в живописи, но никогда он не хотёл ничего писать, кроме святых. Он мог бы быть богатым, но он не думал объ ятом... Он мог повелевать многим, но он не желал этого. Он был чрезвычайно добра и скромна, жила в бедности, он избивал мирских удовольств. Часто он говорил, что движущийся нль искусством, нуждается в спокойствии, и что, кто изображает яла Христа, должен всегда быть со Христом... Никогда он не ругивался и не оправдывал своих произведений, но оставлять нль такими, какими они созданы на первом



Рис. 53. Благословение. Фра Анжелико да Физоле.

речь, считая, что таковой была воля Бога. Говорит, что никогда брате Давидини не прикасался к своим кистям, не помочившись, и никогда он не прикасался ни одного Распятія безъ съедъ.

Характеристика для рисунка была какъ будто тиннивого (средневекового) художника, святого мистика, не дивинного иного искусства, кроме религиозного. Современник св. Франциска Ассизского. Но когда сложились порядки просвещенными фра Анжелико то возникли жено, что Возрождение увлекло и его. Женат, чистая, но была пашинан, но, имѣть съ семь, и мудрый духъ его вырвался не въ схематическую, сухихъ формахъ, но въ живыхъ, свободныхъ образахъ, свидетельствующимъ не только о знаніяхъ художника въ перспективѣ, въ анатоміи, но и о религиозномъ ощущеніи имъ реального мира. Правда, крики его съ прободаніемъ, розовыхъ и голубыхъ тоновъ — ахилловы и условны, правда, средневековомъ шлода ибеть, отъ жесткихъ складовъ его одежды, отъ жесткихъ фоновъ его, но просторная, въ зримомъ стилѣ построенная архитектурная декорация его картинъ и фресокъ, обнаруживаетъ имъ твердое знаніе природы, въ особенности растительнаго мира, имѣюте разнаобразіе фигуры въ трехмѣрномъ пространствѣ — давалъ уже для него мастера Раннего Возрожденія (рис. 53).

Въ 1423 г., когда гонимъ Анжелико ридѣлъ уже востокъ, а Младенца еще не прослужилъ къ фрескамъ своимъ въ капеллѣ Франкани, умрущъ *Джентиле* изъ города *Фабриано* настаналъ во Флоренціи свою большую алтарную картину «Поклонение во волхвахъ» (рис. 54). Годъ этотъ некоторые исследователи считаютъ началомъ Возрожденія живописи; строго говоря, это, конечно, неправильно, ибо никогда не представляется возможнымъ опредѣлить, събъ произошла та граница, которая лежитъ между двумя историческими периодами. Такой владыкѣ на диване произведенія Джентиле да Фабриано можетъ быть, однако, оправданъ въ данномъ случаѣ фактъ, что, дивинственно, «Поклонение во волхвахъ» — первая чисто ренессансная картина. Въ Младенца, въ фра Анжелико дивинны третины еще сильны, въ картинѣ Джентиле они отсутствуютъ. «Поклонение во волхвахъ» — первая «вѣтская» картина итальянской живописи, хотя съ жетою ея религиозной. Именно очень характерно для наступившей эпохи, что на замѣшательной картинѣ Джентиле наименѣе замѣшательнаго образа Богоматери и Младенца, иль даже мало замѣшательна, ибо слава, принадлежеть второстепенными персонажами, волхвами, иль святой, котловыми, иже сударями. Здесь, иль той сообразительности Анжелико, иль героической напряженности Младенца, но подъ вѣдомъ светлой радостной улыбки; улыбка въ глѣхъ сверкающихъ, словно драгоценныхъ камней, кракахъ, которыми расписаны Джентиле котловы стонуть персонажей, струю лошадей, латы поношью, дѣржеть, юма ильми, свѣдое небо, улыбки на лицахъ вѣхъ персонажей. Радостны и люди, и животныя; сама природа ликуеть, и въ ликованияхъ этомъ ильтъ ничего христiански-религіознаго, ничего, что говорило бы о небесномъ, иль же оно-земномъ, съ отбѣномъ даже личномъ. Истинно, какое громадное впечатлѣніе должна была произвести картина «Поклонение во волхвахъ» во Флоренціи, гдѣ уже выработалась въ то время благородно сдержанная и возмужалая, но

строити стиль Мадонно и Анжелико. Картина Джентиле оставила дабы очень думательная слава; она вполне отвечала настроению эпохи, влияние ее, между прочим, можно складать и на ученика Анжелико *Бенедикто Гомбозо* и, особенно гораздо, на очень сильной степени на *Гирландайо*.

Мазолано, Мадонно, фре Анжелико, Джентиле да Фабриано не были родом из Флоренции, но во Флоренции и для них созданы были из думной промышленности, дабы, во дном культурном центре, зарабатывали их слава, отщипывали, дабы.



Рис. 54. Поклонение волхвов, Джентиле да Фабриано.

дабы, они вхолили наиболее тонких, думательных, возгорженных, добителей и думательных живописцев Флоренции принадлежала, без сомнений, во этот период. Без сомнения руководила роль, та роль, которую познание думала Римь. Но ренессансная живопись думали и другие города Северной Италии, темь, дабы, что работы Давотто и его учеников во Падуи, во Болоньи и пр. и дабы подготовили почву для нового ренессанса. Мы не забываем, однако, во поминание, что, вокуситель хотя бы вратей жидки думал, возгорженных центров искусства. Остановимся лишь мимоходом на Венеции.

Византийские традиции сохранились во Венеции позже, чемь, дабы, то ни было, во Италии. Во начале четырнадцатого века вокуситель находился во власти архаического стиля, и лишь сь 30-ых годов XV столетия и она приобретает постепенно сь

образом нижнюю Пизанку Венецианского Возрождения можно считать ставшей в своем развитии ступенью, в частности, в творчестве Джузеппе де Фабриано-роботинича, так же, как и другая сторона, — славянофильство. Венеция славянофильства сроднилась славянской Пизанке Верона, особенно с ее широким, который, как бы можно сказать, славянофильство, которое было бы то же, что и в другой части XV в. в Венеции рядом появились несколько крупнейших художников, из которых мы упомянем *Антонио Виварани*, *Джованни Беллини* и, в особенности, гениального *Пизанелло*.

А. Виварани, родившийся в многочисленной семье живописцев, еще приобщаясь к строгому церковному стилю, торжественному, богатому, двойному и обильному золотом, Пизанелло Виварани происходил из Мурано, центра мозаичного и стеклянного производства.

Рисунки Джованни Беллини по некоторым свидетельствам, ученика Джузеппе де Фабриано, обнаруживают в нем художника новой формации. Если бы мы судили о Пизанелло лишь по немногочисленным картинам, то он бы фигурировал бы как историк, ироник, лишь как следы славянского славянофильства, Джузеппе Беллини и Джузеппе де Фабриано, но обнаруживая в сборнике его рисунков, один из Лондон, другой в Париже, показавшись, что он сыграл очень большую роль в Венецианском Возрождении. Рисунки П. Беллини характеризуются, в первую очередь, глубиной его знания в эстетике, в перспективе, глубины его в понимании форм, стремление к передаче живости живого тела.

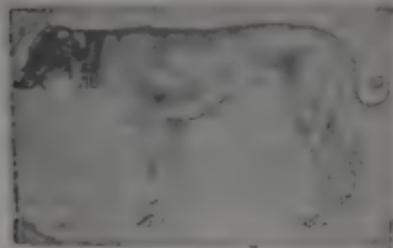


Рис. 55. Рисунок Пизанелло.

О личности Пизанелло, одного из величайших мастеров quattrocento, нам известно, к сожалению, слишком мало. Мы точно не знаем ни имени его, ни года его рождения. Прозвище «Пизанелло» показывает, во всяком случае, что художник был родом из Низы. Что пораждает в немногочисленных дошедших до нас произведениях Пизанелло (несколько фресок, картин и сборник рисунков) — это глубокое проникновение художника в жизнь природы; это — не плавный, несколько мелочный и кропотливый реализм большинства quattrocento, а

в своем стремлении к воспроизведению действительности не упускающий еще отдаленные, далекие от историчности, потребности от случайного, но основанное на чрезвычайно глубоком знании жизни, схватить и воспроизвести наиболее характерные, самые существенные черты той или иной жизни. Пизанелло может считаться одним из создателей условно-реалистического реализма. В особенности хороши его рисунки животных, лошадей, собак и птиц (рис. 55), которых он воспроизводит с замечательной точностью. Лишь два художника Леонардо да Винчи и Альбрехт Дюрер

перу, — и лишь лишь крилик, — обнаружил почти такую же определенность и такую же любовь къ изящной формѣ и движеніи живого тѣла.

Словенце такъ одиноко не только въ Венеціи, но и во всей Италии творчески Пизанелло ставилъ очень сложныя вопросы о степени влияния на итальянское искусство ранне-византизма на пути реализма Севернаго и Южнаго, германскаго, французскаго и французскаго. Водившее Севера только было ощущаемо влияние этого, особенно, въ Венеціи, находившейся въ очень оживленномъ сношеніи съ Северными странами. Наличие этого влияния, во всякомъ случаѣ, несомнѣнно.

II.

Развитіе искусства въ духѣ реализма продолжалось и во второй половинѣ quattrocento. Главнымъ культурнымъ центромъ въ этотъ періодъ является все еще Флоренція, и Флорентійская школа продолжаетъ играть руководящую роль.

Паоло ди Дони, болѣе извѣстный подъ своимъ прозвищемъ Уччелло, хотя и творилъ уже въ первую половину XV в., но по характеру своего таланта, чрезвычайно созидательнаго, принадлежитъ уже скорѣе позднѣйшему поколѣнію художниковъ. Уччелло извѣстенъ въ исторіи живописи, главнымъ образомъ, какъ первый исследователь перспективы. Этой послѣдней онъ увлекался до того, какъ рассказываетъ Вазари, ночи напролетъ просидивалъ въ своей мастерской надъ изученіемъ законовъ перспективы и отбывалъ женѣ, когда та звала его спать, — «О, сколь прелестная вещь эта перспектива!»

Что касается его картинъ сраженій, то, несмотря на спутанность композицій, онъ достигаетъ въ нихъ большой силы выразительности, чему способствуетъ и мрачный красноватый колоритъ ихъ.

Близко къ Уччелло стоялъ его современникъ Верроккьо. Подобно Уччелло, онъ усердно занимался теоріей перспективы; подобно ему, онъ стремился къ силѣ и выразительности. Его живопись, какъ и Верро, отличается отъ крикиса, передавая, безъ сомнѣнія, сильному влиянію искусства великаго скульптора Донателло: тотъ же монументальный и несколько массивный стиль, тотъ же драматизмъ, то же пренебреженіе къ подробностямъ. Рисунокъ Уччелло и Верроккьо часто грубъ и тяжелъ, но сколько размаха и мощи въ его фигурахъ!



Рис. 56. Поклоненіе Младенцу Иисусу.
Филиппо Липпи.

Сравнение с ранним квадратизмом, недавним мистиком фра Анжелино проблем художника монаха *фра Филиппо Анни*, работавшего в средние и во вторую половину XV века, раскрывает нам ясно весь путь, пройденный итальянским искусством с начала quattrocento.

Уста фра Филиппо и проветривают очень бурную жизнь, полную необыкновенных и чисто случайных приключений, но, в отличие от большинства своих современников, они не могут быть приписаны религиозным художникам не только потому, что сюжеты для своих произведений они черпал из Священной Истории, но также и потому, что картины его проникнуты религиозным чувством рис. 56. Однако, как отмечено религиозность эта от той, которая живет в «сладкую» фра Анжелино!

Образы флорентийского художника не смущают ничто земное, они возвышенны, и мысли и совершенны; или добры, или удивлен, или радостен уже не земная. Но, как у Анжелино — лишь второстепенное: они планируют его очень умно, они выискивают его любовно иногда, но все же — это только декорация, кудеса, среди которых движутся его персонажи. У Анни мы находим уже другое. Его религиозность уже несколько чувствительна, как мило думается А. Бенуа. Чувствительность эта ибика, льдина, предельно предельно и в то же время какой-то особенной мимической сбитости. Мы уже не на небесах, но на прекрасной земле, среди ясных, скромных, но предельно, но последней моды одетых персонажей, ориентированных для которых подождали багнет художнику лица. Удалось и раньше, что художники позволяли себе вводить в свои религиозные композиции современников, но впервые у Филиппо Анни портретность становится общим правилом. Естественно, что у мистического сценариста должны быть перед более значительную роль, чтобы у бедные одетых художников Бенуа. Особое очарование, действительно, исходит от двенадцати пейзажей Анни, которыми они добить эмпирически свои картины. Виртуозство пейзажа пейзажей получить само по себе — не декорация, не кудеса, но живущая своей жизнью природа, всегда, впрочем, уютная.

Во главе *Генерале Гентиле*, ученика фра Анжелино и современника Филиппо Анни, мы встречаемся с вполне свитским художником; он пишет, правда, религиозные фрески, но в них религиозное только или сюжет. Не забываясь, повиделому, никаких грандиозных замыслов, этот художник, проведя всю свою жизнь спокойной, без приключений, но в упорном труде, покрывает стены громадных зданий словно дробными коврами, своими фресками, картинами, паннонами. Одно из лучших его произведений — цикл фресок на стенах Пизанского кладбища *Стефано Сабио*. Видом, со сравними связанными урочной фантазией мимического художника трепещет (см. очерк Уста фрески Готфрида — какой контраст!) Среди величественных зданий стоят грустные флорентийцы, современники художника, но сладко с Моричи и небыть из двором. Среди ласковых пейзажей — гадуха, сорочка, мышь, доушечка и дитя. Жизнь кажется такой простой, такой веселой при взгляде на эти образы.

Лишь по духу с Готфридом стоит *Доменико Гирмидано*. В год, в трудной борьбе, поначалу, очень жесткими, простыми и необычайно трудновыми исту-

рами. Но Гирандайо, как декоратор, стоит выше: рисунок его больше уверен и точен; композиция более гармонична. В этом отношении он — прямой преемник великих мастеров декоративного искусства начала quattrocento — Мазаччо и Анжелико и даже старого Джотто, расположение фигур которого он в некоторых из своих произведений просто копирует.

В этом отношении искусство Гирандайо, большого мастера композиции, — как бы реакция против увлечений quattrocentistов, слишком пренебрегавших во имя реализма композицией; оно — подготавливает, с другой стороны, классическое



Рис. 57. Портреты флорентийских гуманистов; деталь фрески „Падение ангела Дазарин“, Гирандайо.

искусство так называемого Высокого Возрождения, искусство Рафаэля и Микель Анджело (его ученика). Но в остальном Гирандайо — типичный художник второй половины quattrocento. В его произведениях наша наиболее яркое свое выражение жизнь Флоренция в счастливые для нее эпоху Лоренцо Великолепного.

Пышностью своих архитектурных построек, роскошью и разнообразием одежды, обликом портретов Гирандайо превосшел даже Беноччо Гоццолли, у которого все-таки преобладают деревенские сцены и настроения. Гирандайо, напротив, — типичный городской и даже придворный художник. Когда же ему пришлось разукрасить сценами из жизни св. Франциска каваллу во Флоренции, то сдвиг

патриархального монашеского зноса, созданного Джотто, Гирандайо сдѣлалъ современный романсъ» (Мутеръ; рис. 57).

Въ совершенно другой формѣ проявляются реалистическія тенденціи у Пьеро дел Франчески, уроженца Умбрѣи, получившаго свое художественное образованіе во Флоренціи.

Въ противоположность большинству современныхъ ему мастеровъ, онъ избѣгаетъ анекдотичности и реалистическихъ подробностей; картины его не несутъ роскошными модными костюмами, и напрасно мы стали бы искать на фрескахъ его

портретовъ современниковъ художника; по стилю своего рисунка, всегда очень общеннаго, по характеру композиціи, простой и монументальной, онъ нѣсколько подходитъ къ первымъ кватрочентистамъ, къ Мазаччо—въ особенности. Но Пьеро—все же явилось своеобразный художникъ: его творчество,—явѣно указываетъ А. Бенуа,—«сторжество совершенно новаго начала въ итальянской живописи—свѣта». Свѣтловая задача до него мало привлекала вниманіе итальянскихъ художниковъ, картины которыхъ всегда были освѣщены бѣлымъ свѣтомъ, исходящимъ неизвѣстно откуда и ровно падающимъ на всѣ предметы. Для нихъ свѣтъ былъ лишь средствомъ дѣлать видимымъ изображенное, для Пьеро же свѣтъ—именно предметъ воспродвденія. Онъ стремится передать отбѣнки его, игру тѣней, трепетъ пронизанной лучами воздушной среды. Одно изъ лучшихъ произведеній этого мастера—«Видѣніе Константина», въ церкви св. Франциска, въ Араццо, гдѣ впервые въ итальянскомъ искусствѣ мы встрѣчаемся съ эффектомъ свѣтотѣни (рис. 58).



Рис. 58. Видѣніе Константина. Пьеро дел Франчески.

стремленіе воспродвденія самыя античныя формы и мотивы. Напротивъ, это стремленіе выражается очень ярко у цѣлой группы художниковъ, которую обыкновенно

ставить в связь с падуанским мастером *Скварціоне*, но действительным вдохнителем которой является ученик Скварціоне, *Андреа Мантенья*, из Падуи.

Этот гениальный мастер, создатель таких потрясающих религиозных произведений, как «Голгоза», был в то же время влюбленным в Рим археологом; рассказывают, что страсть к коллекционерству под конец его жизни сильно разстроила его дѣла. И бюсты его, работы Сперандіо, в Мантуѣ, гдѣ онъ



Рис. 59. Парадъ. Мантенья.

умеръ, показываетъ настоящаго квинрита; типичное римское лицо, суровое, непреклонное. Таково и его искусство: могучее, но суровое и жесткое. Увлечение Мантенья древнимъ Римомъ выразилось и въ обыкн археологическихъ очень точныхъ подробностей на его картинахъ, и въ выборѣ имъ сюжетовъ изъ античной жизни (такова, напр., серия холстовъ—«Триумфъ Юлія Цезаря»), и въ общемъ стилѣ его фигуръ, подобныхъ статуямъ, сошедшимъ съ pedestаловъ своихъ на римскомъ форумѣ. Портреты маркиза мантуанскаго Гонзаго и его семьи, исполненные Мантенья на стѣнахъ одной изъ залъ дворца въ Мантуѣ, свидѣлствуютъ о громадной техникѣ и перспективныхъ знаніяхъ его, благодаря которымъ онъ, словно шута, разрѣшаетъ самыя сложныя задачи. Воспроизведенная здѣсь (рис. 59) картина Мантенья принад-

лежить къ послѣднему періоду творчества художника, когда стиль его очень смичился; въ особенности извѣстными здѣсь фигуры вливающихъ музъ.

Оба брата *Полажуола, Антонио и Пьеро*, не были учениками Мантенья; но творчество великаго падуанца, съ которымъ они познакомились, вѣроятно, по оформкамъ, оказало на нихъ значительное вліяніе. Тотъ же суховатый, жесткій рисунокъ, тотъ же четкій до рѣзкости стиль фигуръ, та же влюбленность въ античныя сюжеты («Борьба Геракула съ Антеемъ», напр.) и въ античныя формы (въ постановкѣ фигуръ, въ драпировкахъ). Вліяніе это сказалось и въ увлеченіи Антонио Полажуоло человѣческимъ тѣломъ («Битва нагихъ»). Но въ то время, какъ Мантенья изучаетъ какъ будто нагое тѣло по древнимъ статуямъ, техника Полажуоло носитъ болѣе реалистическій характеръ и свидѣтельствуетъ о тщательномъ изученіи имъ анатоміи у самаго операціоннаго стола, что являлось въ тѣ времена большой рѣдкостью. И Антонио, и Пьеро писали и религіозныя картины, но напрасно мы стали бы искать въ нихъ хоть какого-нибудь религіознаго чувства. Одно изъ самыхъ извѣстныхъ произведеній Антонио—«Мученичество св. Себастіана»—замѣчательно, главнымъ образомъ, разработкой художникомъ различныхъ мотивовъ движеній и усилий стрѣлковъ, пронзающихъ святого стрѣлами.

Художникомъ наготы по преимуществу можетъ быть названъ и *Лука Синьорелли*, подвергшійся также вліянію Мантенья. Правда, Синьорелли написалъ лишь одну картину на античный сюжетъ; но онъ не стѣснялся вводить наготу и въ религіозныя сюжеты, даже тамъ, гдѣ тема, повидимому, этого не дозволяла. Въ крайнемъ случаѣ, онъ украшалъ барельефами нагихъ юношей зданія, служившія ему фономъ. Нагота у Синьорелли, однако, вовсе не чувственна, и прелести въ ней нѣтъ; его мускулистая тѣла, начертанныя рѣзкими линиями, кажутся вылитыми изъ бронзы статуями. Въ противоположность современнымъ ему живописцамъ, Синьорелли, несмотря на свое увлеченіе античностью и наготой, все же по духу своему—религіозный художникъ; но религіозность его, суровая и мрачная даже, носитъ какой-то средневѣковый характеръ.

Б. Шлемеръ.

(Продолженіе слѣдуетъ)